

Die Zahl der »Méthodes« und »Traités«, der Lehrwerke für ein Instrument, wie sie in Frankreich genannt werden, nimmt im 19. Jahrhundert europaweit in unüberschaubarem Maß zu. War der Instrumentalunterricht zuvor eine mehrheitlich mündliche Weitergabe von Wissen, Tipps und Tricks von einem Lehrmeister zu einem Schüler – um nicht zu sagen Gesellen –, nahm mit der Gründung der Konservatorien einerseits und der Verbreitung des bürgerlichen Musizierideals andererseits auch die Verschriftlichung des Musikunterrichts zu. Weiter dazu beigetragen haben gewiss die sich immer stärker entwickelnde Drucktechnik und möglicherweise auch ein zunehmendes (romantisches?) Mitteilungsbedürfnis. Was ganz konkret die pädagogischen Lehrwerke für das neu entwickelte Ventilhorn betrifft, um die es in diesem Beitrag in der Hauptsache gehen soll, sind diese in Frankreich auch vor dem Hintergrund zu lesen, dass das Instrument nur während kurzer Zeit tatsächlich offiziell am Pariser Conservatoire unterrichtet wurde. Zum Blick auf spielpraktische Anweisungen kommen also historische und kulturpolitische Komponenten.

Allein die Gründe dafür, ein Lehrwerk für ein Instrument zu veröffentlichen, können sehr vielfältig sein. Zuallererst muss man sich berufen fühlen – oder von einem Verleger berufen werden (der wiederum seine eigenen Gründe haben kann) –, seine musikalischen und technischen Ansichten zu Papier zu bringen und diese einer geneigten Öffentlichkeit zu präsentieren. Diese Berufung kann aus der Hoffnung auf eine Anstellung am Conservatoire resultieren, das es gerne sah, wenn seine Professoren eine Schule veröffentlichten, aus einem konstatierten Mangel an valablen Vorgängerwerken, aus der Tatsache von bahnbrechenden Entdeckungen und Neuerungen oder – wie man angesichts mancher *Méthodes* bemerken muss – gelegentlich auch aus einer gewissen Selbstüberschätzung.

Eine Schule kann vom Bekanntheitsgrad ihres Autors profitieren, aber auch der umgekehrte Fall ist selbstverständlich denkbar. Im besten Fall kann man sein Wissen zu Geld machen; ein Druck bedingt allerdings auch Investitionen, die sich meist erst nach manch verkauftem Exemplar rechnen. Schließlich würde man meinen, dass es sich beim Autor einer Hornschule um einen Hornisten handelt, dies ist jedoch nicht immer der Fall, wie wir später sehen werden.

Für uns heute geben historische Instrumentalschulen einen wertvollen Einblick in die Spielpraxis einer bestimmten Zeit, sie können aber aus oben genannten Gründen teilweise auch wichtige gesellschaftliche Hintergründe anklingen lassen, die genauso von Interesse sind. Im vorliegenden Beitrag soll es zwar auch um ersteres, vor allem aber um

letzteres gehen.¹ Dabei widmen wir uns ausgehend von den Lehrwerken des »Naturhornpapstes« Dauprat, auf den zahlreiche spätere Autoren explizit oder implizit Bezug nehmen, und seines Schülers, des späteren Ventilhornverfechters Meifred, einer ganzen Reihe von »Méthodes et Traités« aus dem 19. Jahrhundert.

Rufen wir uns kurz in Erinnerung: Grundsätzlich war es üblich, dass man sich als angehender Musiker einen Lehrer suchte und sich von diesem ausbilden ließ. Der Typus solcher Meister-Lehren zieht sich von antiken Hochkulturen über die Sing- und Instrumentalschulen sowie die Stadtpfeifereien des Mittelalters² bis zur Herausbildung der Konservatorien, die eine zwar öffentlichere, gleichwohl aber auf dem Verhältnis Meister – Schüler gründende Lehrkultur pflegten. Unterrichtsliteratur diente in diesem Rahmen ohne Frage dem Aufbau der technischen und musikalischen Fertigkeiten eines Schülers, basierend auf Problemen, die sich im Unterricht ergaben. Es handelte sich demnach oft um persönliche Etüden, Übungsstückchen, die vielleicht sogar im Moment erfunden wurden.

Mit der Publikation von Horn- und anderen Instrumentalschulen ergibt sich plötzlich eine Öffnung dieses zuvor kleinen Kreises von wenigen »Eingeweihten« (oft wurde das musikalische Wissen auch innerhalb der Familie weitergegeben); und diese Öffnung geht selbstverständlich nicht zufällig mit dem Interesse breiterer – insbesondere bürgerlicher – Kreise an Musik und Musikausübung einher.³ Auch anhand der Hornschulen zeigt sich eine starke Zunahme der Instrumentalschulen im Verlauf des 19. Jahrhunderts. Damit einher geht hier wie dort die Tendenz, dass inhaltlich die verbale Lehre, also die schriftlichen Anweisungen an einen Leser, der das Horn nicht zwingend in der Hand hält, zugunsten von mehr Notentext, also Übungen und Melodien, abnimmt.⁴ Dies mögen ebenfalls Anzeichen dafür sein, dass sich das Publikum einer solchen *Méthode* von einem stärker auch theoretisch interessierten Berufsmusiker hin zu einem bürgerlichen Amateur – Musikliebhaber – veränderte. Welche Breite solches Laienmusizieren im Bereich der Blechblasinstrumente allerdings zur damaligen Zeit bereits einnahm und wie es sich entwickelte, sind offene Fragen, die hier nicht beantwortet werden können.

¹ Nicht zuletzt, da die inhaltlich interessantesten Schulen bereits in einem vorangehenden Beitrag ausgiebiger zur Sprache kamen. Zu Dauprat, Meifred und Gounod siehe deshalb auch Daniel Allenbach: Frühe Ventilhornschulen in Frankreich, in: *Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert. Symposium 1*, hg. von Claudio Baccigaluppi und Martin Skamletz, Schliengen 2015 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 4), S. 199–213.

² Christoph Richter: Musikausbildung, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), 2. neubearb. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 6, Kassel 1997, Sp. 1016–1035, hier Sp. 1018 ff.

³ Ebd., Sp. 1022 f.

⁴ Diese Tendenz ist auch bei anderen Instrumenten zu finden; siehe zum Beispiel Ulrich Mahlert: Musikpädagogik. C. Pädagogik des Instrumentalspiels, in: MGG, Sachteil, Bd. 6, Kassel 1997, Sp. 1499–1520, hier Sp. 1517 f.

Die professoralen Méthodes Doch zurück zu den Hornschulen. Zu den ersten, vor allem aber zu den wichtigsten Autoren von Lehrwerken in Frankreich gehören ohne Zweifel die Professoren am Pariser Conservatoire. Zu ihrer Relevanz dürfte beigetragen haben, dass sie das Conservatoire im Rücken hatten, das sie mit einer Art Gütesiegel auszeichnete. Die »méthodes à l'usage du Conservatoire« waren zwar nicht konkurrenzlos, standen aber deutlich an erster Stelle, so bereits im Règlement des Conservatoires, das die Verwendung sehr empfahl: »Dans les classes instrumentales, sont employés les méthodes à l'usage du Conservatoire et les méthodes et ouvrages que les Professeurs désignent comme les plus convenables à l'avancement et aux progrès de leurs Élèves.«⁵ Selbstverständlich verfügten die Professoren auch über eine reiche Unterrichtspraxis, mit der geeignetes und erprobtes Material für eine Schule quasi von allein entstand.

Nun wurden allerdings abgesehen von den Jahren 1833 bis 1864 – der Wirkungszeit von Joseph-Émile Meifred am Conservatoire – die Ventilhörner von der wichtigsten musikalischen Bildungsinstitution des zentralistischen Frankreich ausgeschlossen. Deshalb darf ganz besonders interessieren, wie sich diese Tatsache in den Schulen der arrivierten Professorenschaft auswirkt.

Louis-François Dauprat war der erste Professor, der sich mit dem Ventilhorn befassete, er veröffentlichte auch insgesamt die erste Ventilhornschule in Frankreich. Nachdem er 1824 bereits seine *Méthode de Cor-Alto et de Cor-Basse* veröffentlicht hatte,⁶ die in ihrem umfassenden Ansatz die langjährige und zentrale Stellung spiegelt, die Dauprat am Conservatoire einnahm, veröffentlichte er 1828 einen *Extrait*, eine Kurzfassung, eines *Traité* über das Cor à pistons.

Dauprat, der bereits 1802 als Assistent am Conservatoire angefangen hatte, 1816 dann die Klasse von Frédéric Duvernoy übernahm und sie bis zu seiner Pensionierung 1842 betreute,⁷ zeigte sich sehr interessiert an den Neuerungen des Instruments. Er versuchte sich am aus Deutschland importierten Ventilhorn, befand es aber als noch nicht ausgereift. Erst Weiterentwicklungen seines Schülers Meifred sprach er eine Gebrauchsfähigkeit zu.

Während die *Méthode* von 1824 auf mehr als 350 Seiten einen fantastischen Einblick in technische und musikalische Fragen jener Zeit gibt und ohne Zweifel als wichtiger Bezugspunkt für wohl die allermeisten französischen Hornschulen des 19. Jahrhunderts

5 Constant Pierre: *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs*, Paris 1900, S. 249. Gar von einer Pflicht, die »méthodes à l'usage« zu verwenden, spricht demgegenüber Jeffrey Leighton Snedeker: *Joseph Meifred's »Méthode pour le Cor Chromatique ou à Pistons«*, and, *Early valved horn performance and pedagogy in nineteenth-century France*, Madison 1991, S. 22.

6 Siehe auch Michel Garcin-Marrou: *La méthode de cor de Louis-François Dauprat*, in: *Le conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie 1795–1995*, hg. von Anne Bongrain, Paris 1999, S. 285–292.

7 Pierre: *Le Conservatoire*, S. 441.

gelten kann – nicht wenige Autoren hatten sie wohl als Schüler selbst verwendet –, ist der *Extrait* sehr kurz gehalten. Genau genommen handelt es sich nicht um eine Ventilhornscheule, sondern bloß um das Versprechen einer solchen, gibt Dauprat doch in einer Fußnote an, dass es sich beim vorliegenden Heft um eine Art Vorschau oder Probedruck eines späteren Werks handle. Leider nun wurde diese vollständige Schule nie herausgegeben, ja, man mag sich fragen, ob sie existiert hat oder nicht. Stattdessen überließ Dauprat die Ehre der ersten »richtigen« Ventilhornscheule Frankreichs seinem Schüler Joseph-Émile Meifred, der 1833 bis zu seiner Pensionierung 1864 die vorerst nur während dieser Jahre existierende Ventilhornprofessur am Conservatoire innehatte. Noch 1829 hatte sich Meifred im Vorwort einer erst vor kurzer Zeit wiederentdeckten *Première étude raisonnée du Cor à pistons* überzeugt gezeigt, dass auf Dauprats *Extrait* bald die Publikation der vollständigen Schule folgen würde.⁸ Stattdessen sollte die Veröffentlichung einer kompletten *Méthode* bis 1840 auf sich warten lassen, bis nämlich Meifred nun als Professor selbst seine Schule herausgab.

Dabei handelt es sich als Pendant zu Dauprats Naturhornscheule um das maßgebliche Werk für Ventilhorn – kein Wunder, bei der für das Ventilhorn wohl einflussreichsten Persönlichkeit jener Jahre. Das Werk erlebte – wohl 1849 – gar eine zweite Auflage, und einige Autoren vermuten gar eine dritte Auflage 1868/69,⁹ was allerdings zweifelhaft scheint. So ist zwar eine Ausgabe in der Bibliothèque nationale de France mit dem dépôt-légal-Stempel 1869 gekennzeichnet, jedoch ist als Verlag wie bei der ersten Ausgabe »S. Richault, Editeur, Boulevart [sic] Poissonnière 16 au 1^{er}« angegeben. In den 60er-Jahren hatte S. Richault allerdings eine Namensänderung erfahren – zu Richault et Cie – und war zudem an den Boulevard des Italiens umgezogen.¹⁰ Noch unklarer wird die ganze Sache, wenn man eine auf den ersten Blick identische Ausgabe aus der Bate

- 8 Dauprat, »ayant reconnu que ce nouveau cor à pistons (d'après mon système) était bien supérieur à celui qui a été construit en Allemagne; en a consacré l'adoption, en composant un traité pour cet instrument, dans lequel sont en évidence, toutes les ressources qu'il offre, soit aux exécutans, soit aux compositeurs [...]; déjà un extrait de ce traité a paru [...]« Joseph-Émile Meifred: *Première étude raisonnée du Cor à pistons*, Paris 1829, S. 2. Weiter erwähnt auch Fétis in seinem Artikel über das Naturhorn den *Traité*: »La nouvelle méthode de cor à pistons que M. Dauprat va publier, et dans laquelle on trouvera toutes les gammes, facilitera l'usage d'un instrument si utile.« François-Joseph Fétis: *Exposition des produits de l'industrie. Instrumens de cuivre. Cors à pistons*, in: *Revue musicale* 1, Bd. 2 (1828), S. 153–162, hier S. 160.
- 9 Siehe unter anderem Hegeman, der sich seinerseits auf Snedeker beruft; Doug Hegeman: *A Chronology of Pedagogical Material for Horn prior to 1900*, in: *The Horn Call* (Oktober 2004), S. 41–45, hier S. 44.
- 10 Richard Macnutt: Richault, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., hg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 21, S. 336 f.

Collection in Oxford zu Rate zieht,¹¹ auf der handschriftlich der Vermerk »Cette édition a paru en 1868« steht. Auf den zweiten Blick bemerkt man allerdings die unterschiedliche Verlagsangabe, nämlich von Costallat et Cie an der Chaussée d'Antin. In Verbindung mit der Jahresangabe ergibt sich daraus ein eklatanter Widerspruch, wurde Costallat doch erst 1880 überhaupt gegründet – und da Costallat den Verlag Richault 1898 aufkaufte, ist sogar ein Publikationsdatum frühestens in jenem Jahr zu vermuten.¹²

Klarer als die undurchsichtigen Verlagsverhältnisse sind die Ziele, die Meifred mit seiner umfassenden Ventilhornschule verfolgt und die er in fünf Punkten zusammenfasst:

- »1°. De restituer au Cor les sons qui lui manquent;
- 2°. De rétablir la justesse de quelques-uns;
- 3°. De rendre sonores les Notes qui sont sourdes, tout en conservant celles qui sont légèrement bouchées, et dont le timbre est si agréable;
- 4°. De donner à la note sensible, quel que soit le Ton et le Mode, la physionomie qu'elle a dans la gamme naturelle;
- 5°. Enfin, de ne pas priver les compositeurs, des corps-de-rechange, qui ont, chacun, une couleur spéciale.«¹³

Wichtigste Eigenheit seines Hornspiels ist neben der Forderung, auch beim Ventilhorn je nach Tonart andere Stimmbögen zu verwenden, die Anweisung, Leittöne gestopft zu spielen und so den Charakter und die Klangfarbe des Naturhorns zu bewahren. Dagegen regte sich allerdings auch Widerspruch – so urteilte François-Joseph Fétis in einem Artikel über das Natur- und das Ventilhorn 1854:

»A l'égard de l'expression qu'on croit trouver dans l'emploi des sons bouchés mêlés aux sons ouverts, j'ai à lui opposer une observation fort simple: c'est que la première qualité que doit acquérir un chanteur dans son art, c'est l'égalité, homogénéité de sonorité de toutes les notes de sa voix. Cette égalité, cette homogénéité de timbre, loin d'être un obstacle à l'expression, est, au contraire, la qualité qui nous touche et nous émeut d'une manière irrésistible. [...] L'égalité des sons ouverts du cor à pistons a donc une supériorité d'une grande importance sur l'inégalité des sons du cor simple, pour l'expression aussi bien que pour la puissance énergétique.«¹⁴

Meifred aber blieb dabei – zumindest in der Theorie, was er selbst davon umgesetzt hat oder nicht, kann heute wohl nicht mehr eruiert werden: Ventile sollten in vernünftigem Maß eingesetzt werden (»usage raisonné«) und dem Horn vor allem die zuvor fehlenden oder dumpfen Töne in gleichmäßiger Qualität eröffnen.

11 Für die freundliche Hilfestellung sei Andrew Lamb, Bate Collection, Oxford, herzlich gedankt.

12 Alan Pope: Costallat, in: New Grove, Bd. 6, S. 526.

13 Joseph-Émile Meifred: *Méthode pour le Cor Chromatique ou à Pistons*, Paris: Richault [1840], S. 1.

14 [François-Joseph] Fétis père: Le cor simple et le cor à pistons, in: *Revue et Gazette musicale de Paris* 21, Nr. 40 (1. 10. 1854), S. 317–319, hier S. 318.

Welchen Einfluss und welches Renommee Meifred genoss, lässt sich nicht zuletzt mit einem kurzen Exkurs zur Schule von Charles Gounod zeigen, die höchstwahrscheinlich im selben Jahr wie jene von Meifred erschien. Gedacht war sie wohl als eine Art Werbebroschüre für die Firma Raoux.¹⁵ Da Meifred mit dem Instrumentenbauer Halary zusammenarbeitete, hatte Raoux wohl Angst, seine Stellung im neuen Markt zu verlieren, und dürfte deshalb Gounod gebeten haben, für ihn eine Alternative zu Meifreds Werk zu schreiben. Zeichen dafür sind nicht allzu offensichtliche, aber doch geschickt platzierte Hinweise auf den »fähigen Instrumentenbauer« Raoux, die Gounod einbaut. Zudem ist auffällig, dass der junge Komponist Gounod, eben erst mit dem Prix de Rome ausgezeichnet und deshalb in aller Munde, ohne äußeren Anlass als Nicht-Hornist eine Hornschule schreibt. Schließlich finden sich in der Schule auch diverse Ungenauigkeiten und Fehler (Abbildung 1), die darauf hinweisen könnten, dass das Werk unter zeitlichem Druck entstand. Während Gounod, was die instrumentale Technik angeht, eher vage bleibt, geht er mit Meifred einig in der Forderung nach vernünftigem Einsatz der Ventile sowie nach einer Verbindung von Natur- und Ventilinstrument. Ja, Gounods etwas theoretische Herleitung der Griffe anhand der Naturtöne betont eine Art omnitonische Spielweise.¹⁶

Während Meifred (und auch Gounod) also durchaus die Verbindung von Natur- und Ventilhorntechnik suchen, waren andere Autoren weniger kompromissbereit. Um zunächst bei den Professoren zu bleiben, erwähnen Jacques-François Gallay (circa 1845¹⁷) und Jean Mohr (1869¹⁸) in ihren Schulen das Ventilhorn mit keinem Wort.¹⁹ Angesichts dieses Schweigens möchte meinen, es handle sich um verschiedene Instrumente – und so wurde die Sachlage teilweise auch gesehen. Bei Gallay, der sein Amt am Conservatoire 1842–1864 ausübte, kann man dies insofern nachsehen, als er parallel zu Meifred unter-

15 Siehe auch Allenbach: Frühe Ventilhornschulen, S. 204 f.

16 Die Kopistenlinie lässt sich gar noch weiter verfolgen, scheint sich doch Haumüller – dessen wildes Konglomerat sich einmal auf zweiventilige, dann plötzlich wieder auf dreiventilige Instrumente bezieht – in seiner zweisprachig französisch-spanischen Schule von 1844 gelegentlich an Gounod anzulehnen.

17 Hegeman: Chronology, S. 43.

18 Rapport du Comité des Arts vom 20. Oktober 1869, in: Jean Mohr: *Méthode de premier et de second cor*, Paris: Léon Escudier [1869], S. II.

19 Snedeker deutet einen Satz von Gallay (»Et il faut que l'on convienne ici que s'il n'est pas dans la nature du Cor d'être tout à fait parfait, il a en cela sur d'autres instrumens cette supériorité [sic] de langage qui n'appartient qu'à lui seul et qu'on ne saurait lui contester.« Jacques-François Gallay: *Méthode pour le cor*, Paris: Schönerberger [1845], S. 91) sogar als implizite Kritik am von Meifred als perfektioniert bezeichneten Ventilhorn; Jeffrey L. Snedeker: Hand or Valve (or both). Horn Teaching, Technique, and Technology at the Paris Conservatoire, ca 1840–1903, in: Paris – un laboratoire d'idées. Facture et répertoire des cuivres entre 1840 et 1930. Actes du colloque, Paris 2010, S. 207–218, hier S. 212.



ABBILDUNG 1 Hinweis auf eine überhastete Drucklegung sind die Fehler in Gounods *Méthode de cor à pistons*; hier Seite 5: A bezeichnet das Halb-, B das Ganztonventil; es fehlt ein Buchstabe B nach der Kombination AB.

richtete und so seinem Kollegen nicht hineinfuschen wollte. Unverständlich beziehungsweise überdeutlich in der Ablehnung bleibt das Schweigen dagegen bei Mohr, besonders wenn man bedenkt, dass er 1864 zwar die Nachfolge von Gallay antrat, gleichzeitig aber die Ventilhornklasse Meifreds mit dessen Pensionierung wieder aufgelöst wurde. Erst Mohrs Nachfolger François Brémond, der die Hornklasse 1891 übernahm, interessierte sich wieder vermehrt für das Ventilinstrument. So gab er neben umfassenden *Exercices journalières* (täglichen Übungen) für Ventilhorn beispielsweise auch die Schule von Dauprat in einer für das Ventilinstrument überarbeiteten Version heraus und erreichte schließlich auch die Wiedereinführung der Ventilhornklasse am Conservatoire. Bereits vor der offiziellen Einführung 1903 veranstaltete er im Übrigen eine wöchentliche inoffizielle Klassenstunde mit dem Ventilinstrument.²⁰ Brémond setzt sich der von ihm herausgegebenen *Méthode* stark für parallele Studien mit beiden Instrumenten ein, so schreibt er im Vorwort:

»Le Cor à pistons est peut être, vu ces modifications, appelé à suppléer, à remplacer plus tard le Cor simple, mais il faut, je ne saurais trop le répéter, étudier les deux instruments, et jouer l'un ou l'autre selon le caractère du morceau que l'on a à exécuter. Donc, après avoir travaillé la *Méthode* de DAUPRAT sur le Cor simple, qui est la base de l'enseignement du corniste, je conseille à l'élève, de la recommencer avec le Cor à pistons.«²¹

Interessant ist eine Sichtweise, die sich – wie oben bereits geschildert – bei Gallay und Mohr implizit offenbart und die auch in diesem Zitat anklingt: Während das Ventilhorn von Meifred als eine Weiterentwicklung des Naturhorns angesehen und auch so eingesetzt wird, ist es für Brémond und wohl auch die anderen beiden Professoren ein völlig anderes Instrument, das entweder abgelehnt oder aber parallel unterrichtet wird. Das trifft sich mit der Einschätzung von Hector Berlioz:

²⁰ Birchard Coar: *A Critical Study of the Nineteenth Century Horn Virtuosi in France*, DeKalb 1952, S. 136.

²¹ Louis-François Dauprat: *Méthode de Cor*. Edition revue par F. Brémond et adaptée aux deux genres du Cor, Paris: Lemoine [1893], S. 1.

»Le cor à pistons [...]; on ne devra jamais, je le crois fermement, le considérer comme un perfectionnement du cor, dont il diffère par la nuance de son timbre. Il faudra le traiter comme un nouvel instrument [...].«²²

Aus diesem Grund verwahrt sich Berlioz auch dagegen, dass Naturhornparts auf dem Ventilhorn gespielt werden.

Interessant ist, dass, während wir heute – nachdem sich das Verhältnis der beiden Horntypen in Musikleben und Ausbildung quasi um 180 Grad gewandelt hat – das Ventilhorn wie Meifred als Weiterentwicklung des Naturinstruments betrachten und keine Hemmungen haben, darauf Mozart oder Rossini zu spielen, wir technisch eigentlich ähnlich an das Instrument herangehen wie die damalige Mehrheit, nämlich klar zwischen Ventil- und Naturinstrument unterscheiden. Der Übergang vom einen zum anderen Instrument, wie ihn Meifred propagiert, also die Kombination von Ventilen und durch die Hand regulierten Tönen, wird dagegen kaum in Rechnung gezogen. Er blieb Episode.

Weitere »große« Schulen Zwar nicht direkt für das Conservatoire entstanden, aber sehr ähnlich in Stil und Umfang erscheinen die *Méthode de cor à trois pistons ou cylindres* von Donatien Urbin (1852) sowie die *Grande Méthode de Cor en fa à deux ou trois pistons* von Henri Jean Garigue von 1888. Während die Schule von Urbin am Gymnase Musical Militaire eingesetzt wurde, wo Urbin unterrichtete, ist bei jener Garigues nicht klar, wo sie zum Einsatz kam. Beide betonen übereinstimmend, dass Natur- und Ventilhorn nebeneinander gespielt werden sollen, bei letzterem kommt allerdings fast ausschließlich das Ventilhorn zur Sprache. Dabei hatte Garigue zwar während Meifreds Lehrzeit am Conservatoire studiert – mit einem Premier Prix 1862²³ –, dies allerdings in der Klasse von Gallay und demnach auf dem Naturhorn. Interessant sind bei Garigue insbesondere die häufigen Angaben zu den zu verwendenden Griffen sowie die Präsentation der Sauterelle als gutem Kompromiss – also eines Horns, das durch einen einschiebbaren Ventilblock innert Kürze von einem Natur- in Ventilhorn verwandelt werden kann.

Urbin, ehemals Student von Dauprat, benutzt die Schule nicht zuletzt, um ein von ihm entwickeltes dreiventiliges Horn vorzustellen. Dabei betont er entgegen anderen Meinungen (Meifred) auch, dass man als Hornist nicht zwingend mit dem Naturhorn beginnen müsse.

»Il a été dit: Que pour bien jouer le Cor à Pistons il fallait avoir joué le Cor Ancien; ou au moins qu'il fallait commencer par ce dernier [...]. Nous affirmons sans hésiter qu'il est aussi possible d'acquérir de l'habilité

²² Hector Berlioz: De l'instrumentation (septième article), in: *Revue et Gazette musicale de Paris* 9, Nr. 2 (9. I. 1842), S. 9–11, hier S. 11.

²³ Pierre: *Le Conservatoire*, S. 643.

en débutant par le Cor à Pistons, qu'il l'est d'arriver à un beau talent en commençant par le cor ancien. Il ne s'agit, pour cela, que de diriger en conséquence les Etudes du nouveau Corniste.«²⁴

Die Unterscheidung Ventilhorn versus Naturhorn wird noch betont, durch eine »Gebrauchsanweisung«, die Urbin vorschreibt: Man solle nämlich die Grundlagen-Übungen jeweils zuerst einmal mit den Ventilen, dann einmal ohne Ventile absolvieren.²⁵ Ziel ist allerdings nicht mehr der von Meifred hervorgehobene Charme der Stopftöne, sondern ein ausgeglichener Klang:

»C'est donc à établir une parfaite égalité entre tous les sons, ainsi qu'à remplir les lacunes, que viennent en aide les Pistons adaptés au Cor. [...] Heureux pour l'art le jour où l'expérience et l'usage se seront irrévocablement prononcés en faveur de cette belle et riche amélioration.«²⁶

Weiter bricht Urbin – nicht zuletzt wegen der Schwierigkeit, die Ventile zum Stimmen zu bringen – mit der Tradition, sämtliche Aufsteckbögen zu brauchen und beschränkt sich auf die vier Bogen F, E, A und As.²⁷ Die Entwicklung geht dabei klar zum einen und einzigen Bogen in F, wie er auch in Deutschland üblich und fix montiert war.²⁸ So ist bei Garigue von Aufsteckbögen schließlich überhaupt nicht mehr die Rede, nachdem Meifred die klanglichen Nuancen der verschiedenen Hornlängen noch gepflegt haben wollte.

Zu guter Letzt erweiterte Urbin auch noch den Umfang der beiden klassischen Horneinteilungen. Während er als Umfang des hohen Hornisten mit drei Oktaven plus eine Terz (von klingend D bis fis') angibt, schreibt er dem tiefen Hornisten einen solchen von drei Oktaven plus Sexte zu (Ais' bis f) zu.²⁹

Garigue nun schafft diese Unterscheidung gänzlich ab:

»[...] contrairement à nos prédécesseurs, nous n'établissons pas les deux genres de 1^{er} Cor et de 2^e Cor, parceque, d'une part, toute l'étendue de l'instrument peut être parcourue par une seule personne et que, d'autre part, nous ne voulons pas prendre la responsabilité d'assigner aux élèves, dès le début de leurs études, un genre qui, plus tard, ne pourrait pas convenir à leurs aptitudes ou à leur talent.«³⁰

Bereits Meifred hatte die strenge Trennung ein wenig aufgeweicht, wenn er in seiner Schule erklärt: »J'adopte, sans aucune restriction, la Dénomination indiqué par M. Dauprat, de Cor-Alto et de Cor-Basse«, gleichzeitig aber einwendet:

²⁴ Donatien Urbin: *Méthode de cor à trois pistons ou cylindres*, Paris 1852, S. 7.

²⁵ Ebd., S. 21.

²⁶ Ebd., S. 2.

²⁷ Ebd., S. 8.

²⁸ Siehe auch <http://corpistons.wordpress.com> (7. November 2012).

²⁹ Urbin: *Méthode*, S. 10; siehe auch Coar: *A Critical Study*, S. 123.

³⁰ Henri Jean Garigue: *Grande Méthode de Cor en fa à deux ou trois pistons*, Paris: Millerau [1888], S. 2, Hervorhebung im Original.

»que le Cor-Alto ainsi que le Cor-Basse pussent, autant que possible, parcourir cette étendue; car, il me paraîtrait ridicule de dire à deux élèves: »voici chacun un Violon: vous Mr. vous ne vous servirez que de la chanterelle et du LA, et vous, vous ne ferez usage que du RÉ et du SOL.«³¹

Doch zurück zu Garigue, der genau genommen sogar zwei Schulen veröffentlichte, eine große und eine kleine. Allerdings handelt es sich bei letzterer einfach um eine Kurzfassung mit weniger Übungsmaterial, inhaltlich finden sich in den beiden im selben Jahr beim selben Verleger (Millereau) erschienen Bänden keine Unterschiede. Wie bei Urbin liest man auch hier die Anweisung, parallel mit beiden Instrumententypen zu spielen, anders als bei diesem fällt aber die fast konsequente Bezeichnung der Übungen mit den zu verwendenden Griffen auf. Sogar wenn es um die Transposition geht, betont er, man solle »richtig« transponieren und das Instrument nicht einfach in der Art eines omnitonischen Horns verwenden: »Cependant il est préférable, à notre avis, de s'habituer de bonne heure à transposer et pas user de l'artifice que nous signalons.«³² Dies scheint fast schon vorauszuweisen auf den späteren Streit und das musikalische Duell mit Henri Chaussier.³³

Interessant ist die Beschreibung, die Garigue für den Triller gibt. Während sonst normalerweise vom Lippentriller gesprochen wird, verortet Garigue die Ausführung bei der Zunge:

»Le trille fait avec la langue ainsi que l'enseignait M. Gallay à [sic] l'avantage d'être plus égal, et, en même temps, d'être battu avec plus de mordant que s'il était fait avec les lèvres. En conséquence et pour arriver à bien faire un trille de seconde majeure sur les notes naturelles du Cor, la langue émettra avec douceur le premier son; puis pour faciliter le passage alternatif de la note inférieure à la note supérieure, elle fera de légers battements sur le bord interne de la lèvre inférieure en soutenant le souffle avec force.«³⁴

Durch die Veränderung der Position der Zunge im Rachenraum – wobei es sich wohl genau genommen um eine Kombination von Zunge, Lippen und Kiefer handelt – wird der Triller ermöglicht; eine durchaus sinnvolle Erklärungsalternative für diese technische Schwierigkeit.

Ein letzter Hinweis von Garigue sei ebenfalls nicht unterschlagen; er rät seinen Schülern, das Üben nach dem Essen unbedingt zu unterlassen – wobei die von ihm

31 Meifred: *Méthode*, S. 4.

32 Garigue: *Grande Méthode*, S. 96.

33 Siehe Claude Maury: *Le cor Chaussier*, in: *Paris – un laboratoire d'idées*, S. 75–152, hier S. 98–101; siehe zudem die zeitgenössische Berichterstattung von Paul Héraud: *Le cor chromatique et le cor omnitonique*, in: *L'Orphéon* 37, Nr. 927 (19. 4. 1891), o. S. [S. 2 f.].

34 Garigue: *Grande Méthode*, S. 36.

angedrohten Konsequenzen etwas gar übertrieben erscheinen: »Il faut [...] éviter d'étudier aussitôt après le repas, ce qui nuirait à l'exécution et même à la santé.«³⁵

Methodisch sind die Unterschiede zu den vorher genannten Schulen – abgesehen von der bereits erwähnten, im historischen Kontext zu verortenden Abnahme von verbalem Unterricht – relativ gering. So ist der Aufbau ähnlich, beginnend mit Anweisungen zu Haltung und Ansatz über Übungen zu Tonbildung und Tonleitern hin zu Melodien. Charakteristisch für Urbin ist, dass er – wie beispielsweise Gallay – sehr viel Wert auf das Zusammenspiel zu legen scheint. Meifred dagegen hatte sich für einstimmige, klavierbegleitete Vokalsen der Gesangslehrer Marco Bordogni und Auguste Panseron entschieden und damit – im Einklang mit vielen anderen Autoren, darunter seinem Lehrer Dauprat – explizit die Nähe des Horns zum Gesang betont:

»Bien que le Cor puisse aborder certaines difficultés, comme le prouvent les Exemples que je viens de citer, la nature semble l'avoir plus spécialement consacré au Chant; aussi c'est de l'école d'un bon Chanteur que le Corniste peut tirer les meilleurs enseignements: c'est là qu'il apprendra l'art de bien phraser, celui de respirer à propos; c'est à cette Ecole qu'il épurera son goût, qu'il formera son style, et qu'il trouvera enfin ce qu'il est nécessaire de connaître pour captiver l'attention de l'Auditeur, l'émouvoir, et souvent, provoquer son enthousiasme.«³⁶

Auch bei Garigue und Urbin finden sich selbstverständlich diese Anklänge an Gesangsästhetik – etwa in zu Duetten arrangierten Opernarien –, sie sind allerdings weniger explizit.

Allen bisher erwähnten Schulen ist zudem gemeinsam, dass sie auf den Abdruck von *Principes de la musique* verzichten, wie sie in den nun folgenden, weniger umfangreichen Werken meist typisch sind beziehungsweise teilweise noch als Einlageblatt dazugelegt wurden. Meifred, Urbin und – auf Naturhornseite – Gallay gehen gar so weit, ihre Ablehnung dieses sonst oft anzutreffenden Bestandteils von Unterrichtsliteratur auszuformulieren und zu begründen:

»Beaucoup d'Auteurs qui ont publié des Méthodes pour divers Instruments, ont crû devoir placer en tête de leur Ouvrage un Abregé des Principes de la Musique, espèce de solfège en miniature. Si c'est un avertissement qu'ils ont voulu donner, qu'il est nécessaire d'abord d'être Musicien, deux lignes suffisent: s'ils ont pensé, au contraire, que la connaissance de deux Pages de Principes suffit pour entreprendre l'étude d'un Instrument quelconque, ils ont eu tort. Il n'est point de progrès possible avec le Cor, si l'Élève n'a point appris le Solfège, préalablement: c'est donc par là qu'il devra commencer avant même de faire l'acquisition d'un Instrument, parceque si la nature lui a refusé les qualités organiques sans les quelles il n'est pas de musicien possible, il s'en apercevra assez à temps pour ne pas faire une dépense inutile.«³⁷

35 Ebd., S. 9.

36 Meifred: *Méthode*, S. 86.

37 Ebd., S. 6. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Georges Kastner in einer Rezension der Schule von Urbin dessen Verzicht auf die *Principes* rühmt, »quoique cela ne serve presque jamais à

Dem bleibt auf Hochschulebene wohl nichts hinzuzufügen. Für einen Amateur im besten Sinne des Wortes, dessen Ziel es ist, so rasch wie möglich mit Anderen gemeinsam zu musizieren, dürften rudimentäre theoretische Kenntnisse, wie sie in den *Principes de la musique* eingeführt werden, allerdings grundsätzlich genügen.

Werke für Liebhaber Von den bisher erwähnten großen Schulen, die sich wohl insbesondere an Berufsstudenten richteten oder zumindest im Umfeld des Conservatoire beziehungsweise des Gymnase Militaire entstanden, setzen sich kleinere teilweise bewusst ab:

»Le plan de cette Méthode est fort simple; elle ne s'étendra point aux études spéciales qui conviennent seulement aux professeurs. [...] L'ensemble de mes exercices présente un travail gradué par lequel les amateurs pourront acquérir du talent sans éprouver le dégoût des études opiniâtres [sic].«³⁸

So schreibt der Domnich-Schüler Jean-Baptiste Mengal in seiner Schule für Naturhorn. Erwähnung findet dieses Werk hier, da es zwar das Ventilhorn nicht erwähnt, jedoch im Anhang unvermittelt eine Griffabelle für Cornet à pistons beifügt. Die Ausrichtung am Laienmusizieren kann man inhaltlich daran festmachen, dass er kaum Übungen – die nur die Professoren befriedigen – übernimmt, sondern fast ausschließlich auf bekannte Volkslieder und (Opern-)Melodien setzt – ebenso wie die Schulen von vielen anderen Autoren, die für andere Instrumente schrieben. Festzuhalten bleibt dabei, dass Opernmelodien zur Klangschulung, wie bereits erwähnt, auch in den *Méthodes* von Gally und den anderen Professoren auftauchen, auffallend ist bei den an die Liebhaber gerichteten Werken einzig der große Anteil an »leichter Kost«.

Möglicherweise explizit als Einstieg für Laien gedacht mögen auch die bei Meifred so verpönten *Principes de la musique*, diese Schnellbleichen in Musiklehre, sein. Ob diese *Méthodes* allerdings im Selbststudium zu Hause, in Einzel- oder Gruppenunterricht beispielsweise in Blasmusik-Corps zum Einsatz kamen, muss offenbleiben. Was die *Principes* betrifft, sei einfach noch darauf hingewiesen, dass sich die verschiedenen Ausgaben hier stark gleichen. Diese Musiklehren wurden deshalb wohl entweder vom Verlag beigesteuert oder zumindest auch noch von anderen Schulen rezykliert.

rien«, obwohl er in seiner eigenen Schule rund zehn Jahre zuvor solche eingefügt hatte. Georges Kastner: *Revue critique. Méthode de cor à trois pistons ou cylindres par M. Urbin*, in: *Revue et Gazette musicale de Paris* 21, Nr. 29 (16. 7. 1854), S. 232 f., hier S. 233.

³⁸ [Jean-Baptiste] Mengal (Jeune): *Méthode de cor, redigée d'après les principes du Conservatoire et suivie du Doigté du Cornet à pistons*, Paris: Meissonnier [1835–40], S. 1; im Zusammenhang mit dem sich von der Hochschulausbildung abgrenzenden Zitat ist der Titelzusatz gleichsam ironisch zu nennen.

Kleinere Schulen für Natur- und Ventilhorn in Frankreich circa 1830–1900³⁹

J. BLANC: *Nouvelle Méthode de cor*, Lyon: Cartoux [o.J.]⁴⁰

J. BLANC: *Grande Méthode de cor, suivie d'un traité complet de Cor à pistons*, Paris: Grus aîné [o.J.]⁴¹

A. BOSCHER: *Méthode de 1er Cor en Mi bémol, avec ou sans pistons*, Paris: David [o.J., 1875 beworben] (Méthode générale d'ensemble)

A. BOSCHER: *Méthode de 2e Cor en Mi bémol, avec ou sans pistons*, Paris: David [o.J., 1875 beworben]⁴² (Méthode générale d'ensemble)

A. BRULON: *Méthode de Néocor. Pour apprendre sans Maître*, Paris: Joly (1851)

CAM: *Méthode de Premier et Second Cor*, Lyon: Arnaud [o.J.]

P[IERRE FRANÇOIS]. CLODOMIR: *Méthode élémentaire pour Cor à pistons*, Paris: Leduc (1866)

P[IERRE FRANÇOIS]. CLODOMIR: *Méthode élémentaire pour Cor d'harmonie*, Paris: Leduc (1866)

V. CORNETTE: *Méthode de cor*, Paris: Colombier (1854)

L[OUIS]. GIRARD: *Petite Méthode de Cor à pistons*, Paris: Gautrot aîné (1856)

L[OUIS]. GIRARD: *Petite Méthode de Cor sans pistons*, Paris: Gautrot aîné (1866)

CHARLES GOUNOD: *Méthode de cor à pistons*, Paris: Colombier [1839/40]⁴³

E[MILE]. GUILBAUT: *Méthode très facile pour le Cor à pistons*, Paris: Joubert (1895)⁴⁴

E[MILE]. GUILBAUT: *Méthode très facile pour le Cor d'harmonie*, Paris: Gérard (1870)

HAUMULLER: *Méthode élémentaire de Cor à pistons*, Paris: Schonenberger (1844)

FRANÇOIS JACQMIN: *Méthode complète de premier et second cor*, Paris: A. Petit [1832]⁴⁵

GEORGES KASTNER: *Méthode élémentaire pour le Cor*, Paris: Troupenas (1844)

A[DRIEN]. LAGARD: *Méthode de Cor à pistons*, [o. O., o. J.]⁴⁶

- 39 Die Jahreszahlen in gewöhnlichen Klammern entsprechen den Stempeln des Dépôt légal in der Bibliothèque nationale de France in Paris. Um Grenzfälle, die dennoch aufgenommen wurden, handelt es sich bei den Werken von Brulon und Schneider, die sehr spezielle Hörner behandeln, sowie bei Le Dhuy, der 1850 (laut Katalog der BnF) keine richtige Schule, sondern im Rahmen einer Encyclopédie eine Übersicht über Umfang und Spielweise sämtlicher Instrumente bereitstellte.
- 40 Gemäß Hegeman 1829 bei Lemoine erschienen; Hegeman: *Chronology*, S. 43. Die *Principes de Musique* von Bonifazio Asioli, auf die in der vorliegenden Ausgabe verwiesen wird, wurden in französischer Übersetzung allerdings erst 1832 bei Cartoux in Lyon veröffentlicht, womöglich handelt es sich also um eine spätere Auflage.
- 41 Gemäß Eintrag der Koninklijk Bibliotheek Den Haag circa 1845 (2. Auflage), gemäß Hegemann 1855.
- 42 Für beide Schulen von Boscher findet sich eine redaktionelle Notiz in *L'Eclipse* vom 11. April 1875 auf Seite 15–03, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/eclipse1875/0059/image?sid=18c58d3794ca6d5ca458040d6bbb5421> (28. Mai 2013).
- 43 Siehe Allenbach: *Französische Ventilhornschenen*, S. 203 f.
- 44 Allerdings ist auch diese Schule in Guilbauts *Méthode de cor d'harmonie* von 1870 bereits aufgeführt.
- 45 Gemäß Katalog der British Library, weiter existiert auch eine Kritik von Jean-Joseph Fétis: *Publications élémentaires*, in: *Revue musicale* VI/17 (26. 5. 1832), S. 135 f.
- 46 Gemäß Humphries im Jahr 1878 bei Ikeler in Paris erschienen; John Humphries: *The Early Horn. A Practical Guide*, Cambridge 2000, S. 52.

A[DRIEN]. LAGARD: *Méthode de Cor d'harmonie*, Paris: Ikelmer Frères (1877)

ADOLPHE LE DHUY: *Petite Encyclopédie instrumentale*. 10: *Cor d'harmonie*, Paris: Schonenberger (1850)

ADOLPHE LE DHUY: *Petite Encyclopédie instrumentale*. 11: *Cor à pistons*, Paris: Schonenberger (1850)

[JEAN-BAPTISTE] MENGAL (JEUNE): *Méthode de Cor, redigée d'après les principes du Conservatoire et suivie du Doigté du Cornet à pistons*, Op. 18, Paris: Meissonnier [1835–40]

NIESSEL: *Méthode complète de cor à 3 pistons ou cylindres*, Paris: Schonenberger (1848)

G[ABRIEL]. PARÈS: *Méthode de Cor à pistons*, Paris: Henry Lemoine (1895) (Collection de Méthodes pour les instruments en usage dans les Harmonies & Fanfares)

AUGUSTE SCHNEIDER FILS: *Méthode facile pour le Clavicor ou Cor alto*, Paris: Richault (1844)

Auffallend an der obenstehenden Liste mit kleineren Unterrichtswerken ist, wie viele Autoren mehrere Schulen veröffentlichen. So haben beispielsweise Clodomir, Girard, Guilbaut und Lagard je zwei Versionen ihrer Schule publiziert – eine für Natur- und eine für Ventilhorn. Dabei wird durchaus auf die verschiedenen Möglichkeiten der beziehungsweise Herangehensweisen an die beiden Instrumente eingegangen: Während beispielsweise Clodomir beim Naturhorn mit dem Durdreiklang beginnt und langsam d" und f" dazunimmt – wobei er das d" als (leicht) gestopften Ton bezeichnet –, setzt die Ventilhornschule chromatisch ein. Auch seine Etüden sind zwar teilweise ähnlich, aber nur selten identisch. Dasselbe gilt bezogen für die Übungen auch für Girard, dieser baut sie in Bezug auf die Intervalle beim Naturhorn stark aus, übernimmt allerdings – in veränderter Reihenfolge – die meisten Melodien. Mehrheitlich identische Übungen für beide Instrumente verwenden dagegen Guilbaut und Lagard.

Nicht selten veröffentlichten Autoren gar Lehrwerke für die ganze Besetzung einer Blasmusik, etwa Clodomir, der auf der letzten Seite seiner Hornschulen »große« *Méthodes* für Cornet à Pistons, Saxhorn-soprano oder -contralto, Saxhorn-alto oder -bariton, Saxhorn-basse mit 3 Ventilen oder Contrebasse, Saxhorn-basse mit 4 Ventilen, Posaune mit 3 beziehungsweise 4 Ventilen sowie »Méthodes élémentaires« für dieselben Instrumente und zusätzlich für Jagdhorn, Clairon, Ventil- und Naturhorn, Ventiltrompete sowie Ophikleide bewirbt.

Neben Clodomir bedienten auch Kastner, Guilbaut, Lagard und Parès die ganze Harmonie- oder Fanfarenbesetzung. Ihr Hintergrund dürfte deshalb eher jener der Blas- und Militärmusik sein, die das Ventilhorn im Übrigen deutlich rascher akzeptierte als die klassische Musikwelt. Umso überraschender ist deshalb, dass abgesehen von Kastner und Parès jeweils parallele Schulen für Natur- und Ventilhorn veröffentlicht werden – und auch bei Kastner, Niessel und Parès die Naturhörner entweder explizit behandelt (Kastner) oder, wo dies nicht der Fall ist, zumindest positiv (!) angemerkt werden. So schreibt etwa Parès:

Paris, chez ALPHONSE LEDUC, Editeur, 4, rue Ménar

MÉTHODES

ADOPTÉES PAR LES PREMIERS PROFESSEURS A L'USAGE DES FANFARES ET DES COLLÈGES

FORMAT IN-4°.

	Prix marqué.
Clodomir (P.) Méthode de Cornet à pistons, 1 ^{re} Partie.....	12 »
— Méthode de Cornet à pistons, 2 ^e Partie.....	12 »
— Méthode de Saxhorn-soprano <i>mi bémol</i> , ou Contralto <i>si bémol</i>	12 »
— Méthode Saxhorn-alto <i>mi bémol</i> (saxo-tromba), ou Saxhorn-baryton	12 »
— Méthode de Saxhorn-basse à 3 pist., ou Contrebasse, clef de <i>sol</i>	12 »
— Méthode des Saxhorns dans tous les tons, 2 ^e partie.....	12 »
— Méthode de Trombone à 3 pistons, clef de <i>sol</i>	12 »
— Méthode de Saxhorn-basse à 4 pistons, clef de <i>fa</i>	12 »
— Méthode de Trombone à 4 pistons, clef de <i>fa</i>	12 »
Klosé (H.) Méthode de Saxophone-aigu et soprano.....	12 »
— Méthode de Saxophone-alto et ténor.....	12 »
— Méthode de Saxophone-baryton et basse.....	12 »
Kellner (F.) Méthode de Clarinette-Bœhm et ordinaire.....	12 »
Triebert Méthode de Hautbois-Bœhm et ordinaire.....	12 »
Rémusat (J.) Méthode de Flûte-Bœhm et ordinaire.....	12 »
Depas (E.) Méthode de Violon, 1 ^{re} Partie.....	12 »
— Méthode de Violon, 2 ^e Partie.....	12 »
Mazas (F.) Méthode complète de Violon, suivie d'un Traité des sons harmoniques..	30 »
— Méthode de Violon, sans le Traité.....	25 »
Hoffmann Méthode d'Harmonium, ou Orgue mélodium.....	12 »
Leduc (ALPHONSE) Méthode de Piano.....	12 »

MÉTHODES ÉLÉMENTAIRES

FORMAT IN-8°

A L'USAGE DES FANFARES, COLLÈGES ET PENSIONNATS

	Prix marqué.
Clodomir (P.) Méthode de Cornet à pistons.....	5 »
— Méthode de Saxhorn soprano <i>mi bémol</i> , ou Contralto <i>si bémol</i>	5 »
— Méthode de Saxhorn alto <i>mi bémol</i> (saxo-tromba), ou Saxhorn-baryton	5 »
— Méthode de Saxhorn-basse à 3 pist., cl. de <i>sol</i> , ou Cont.-basse à 3 pist.	5 »
— Méthode de Trombone à 3 pistons, clef de <i>sol</i>	5 »
— Méthode de Saxhorn-basse à 4 pistons, clef de <i>fa</i>	5 »
— Méthode de Trombone à 4 pistons, clef de <i>fa</i>	5 »
— Méthode de Trompe ou Cor de chasse.....	5 »
— Méthode de Clairon (ordonnance).....	5 »
— Méthode de Cor à pistons.....	5 »
— Méthode de Cor d'harmonie.....	5 »
— Méthode de Trompette à pistons.....	5 »
— Méthode d'Ophicléide.....	5 »
Klosé (H.) Méthode de Saxophone-aigu et soprano.....	5 »
— Méthode de Saxophone-alto et ténor.....	5 »
— Méthode de Saxophone-baryton et basse.....	5 »
Rémusat (J.) Méthode de Flûte Bœhm et ordinaire.....	5 »
Kellner (F.) Méthode de Clarinette-Bœhm et ordinaire.....	5 »
Triebert Méthode de Hautbois-Bœhm et ordinaire.....	5 »
Patoulet (A.) Méthode de Flageolet.....	5 »
Denis (J.) Méthode d'Accordéon.....	5 »
Depas (E.) Méthode de Violon.....	5 »
Leduc (ALPHONSE) Méthode de Piano.....	5 »
Hoffman Méthode d'Harmonium.....	5 »
Chanat frères Solfège, ou Méthode de chant.....	5 »

ABBILDUNG 2 Von Pierre François Clodomir werden Lehrwerke für die ganze Blasmusikbesetzung beworben (Méthode élémentaire pour Cor d'harmonie, Paris: Leduc, 1866, letzte Umschlagseite).

Zum Abschluss sei schließlich noch auf zwei methodische Besonderheiten hingewiesen, die in dieser Reihe von Lehrwerken auffallen. So betont Guilbaut, der wie oben erwähnt für die ganze Blechbläserbesetzung Schulen herausgab, die Eignung des Natur-, aber auch des Ventilhorns als gute Einstiegsinstrumente für junge Bläser. Im Gegensatz zu anderen Instrumenten würden sie nämlich die Anfänger weniger ermüden:

»Le Cor d'harmonie est, sans contredit, l'instrument de cuivre le plus doux à jouer et le plus agréable à entendre, et l'on peut, sans crainte de les fatiguer, le mettre entre les mains des enfants qui commencent la musique instrumentale.«⁴⁹

Allerdings kann von einer Orientierung der Schule an derart jungen Schülern keineswegs gesprochen werden, Guilbauts *Méthode* scheint sich ebenso wie die übrigen Lehrwerke grundsätzlich eher an erwachsene Schüler zu richten, wobei, wie bereits erwähnt, das genaue Zielpublikum dieser Publikationen nicht präzise umrissen werden kann.

Endlich sei der Ansatz von Boscher erwähnt. Bereits oben wurde darauf hingewiesen, dass von diversen Autoren Schulen für die ganze Blasmusikbesetzung herausgegeben wurden. In der Werbung der Lehrwerke von Clodomir (siehe Abbildung 2) wird gar darauf hingewiesen, dass die Schulen zum »enseignement simultané« geeignet seien – allerdings ausgenommen die für diesen Beitrag konsultierten Hornschulen, die dafür aus unbekannten Gründen nicht in Betracht gezogen wurden.

Einen ähnlichen Weg wählt Boscher, indem er eine *Méthode générale d'ensemble* herausgibt, zu der Schulen für jedes Holz- und Blechblasinstrument (darunter 1. und 2. Horn – mit oder ohne Ventile) gehören. Auf dem Titelblatt betont er das »Enseignement simultané pour tous les instruments à vent – Cours complet en vingt-quatre leçons de 2 heures chacune.« Und er führt diesen Weg nun konsequent hin zu einer Art Bläserklasse avant la lettre: Während die Lektionen identisch sind, werden als Übungen einfache (mehrstimmige) Stücke eingebaut, die von den Teilnehmern des Kurses gemeinsam gespielt werden sollen. Im Gegensatz zu in deren Schulen abgedruckten Hornduetten oder -quartetten findet sich in diesen Publikationen nur die jeweilige Einzelstimme – erst aus dem gesamten Satz wäre ersichtlich, was da genau erklingt. Die Idee dahinter ist augenscheinlich, beim gemeinsamen Musizieren in der Gruppe die Freude an der Musik zu vermitteln – wobei angesichts der klassischen Begleitfunktion des Horns in der Blasmusik die Hornstimmen wenig überraschend etwas eintönig und wenig melodios ausfallen.

Zudem können die identischen Lektionen zu seltsamen Ergebnissen führen, so ist beispielsweise bei der Haltung des Instruments nur vom Schall nach oben (Saxhörner, Tuben) beziehungsweise nach vorne (Cornets, Trompeten, Posaunen) die Rede, das

49 E. Guilbaut: *Méthode très facile pour le Cor d'harmonie*, Paris: Gérard [1870], S. 6.

Horn – das natürlich mit seiner Spielhaltung etwas aus dem Rahmen fällt – ist dagegen nicht extra erwähnt. Trotzdem scheint die Idee der Bläserklasse, die in Europa nach einem Umweg über die Vereinigten Staaten erst in den 1990er-Jahren wieder aufgenommen wurde, für die damalige Zeit ungemein innovativ und spannend – wie so vieles, was sich in der Durchsicht dieser frühen französischen Lehrwerke für Ventilhorn entdecken lässt.

Inhalt

Vorwort 7

Cyrille Grenot La facture instrumentale des cuivres dans la seconde moitié du XIX^e siècle en France 11

Claude Maury Les cors omnitoniques 103

Daniel Allenbach Französische Ventilhornschulen im 19. Jahrhundert 154

Daniel Lienhard Werke für mehrere Hörner aus Frankreich 1800–1950 172

Anneke Scott Jacques-François Gallay. Playing on the Edge 198

Martin Mürner Meifred und die Einführung des Ventilhorns in Frankreich 223

Jean-Louis Couturier Aperçu historique de la pratique du cor naturel en France et de son emploi dans les ensembles à vent 234

Vincent Andrieux L'univers sonore d'Henri Chaussier. Perspectives sur le jeu des instruments à vent en France au début de l'ère de l'enregistrement (circa 1898–1938) 258

Michel Garcin-Marrou L'École française du cor. Fondements historiques, cornistes, facteurs, orchestres et questions de style 303

Edward H. Tarr The Genesis of the French Trumpet School 316

Jeroen Billiet Belgium, France and the Horn in the Romantic Era. Tradition, Influences, Similarities and Particularities 328

Martin Skamletz »... und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten bekundete«. Cherubini, Hummel, Konzerte, Opern, Quodlibets und Trompeten in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Teil 2: Aus dem Repertoire der Kaiserin 340

Ulrich Hübner Das Cor Chaussier. Ein Praxisbericht 363

Adrian von Steiger Historisch informierter Blechblasinstrumentenbau. Ein Projekt zur Erforschung der Handwerkstechniken im Blechblasinstrumentenbau in Frankreich im 19. Jahrhundert 377

Jean-Marie Welter The French Brass Industry during the 19th Century 384

Marianne Senn / Hans J. Leber / Martin Tuchschnid / Naila Rizvic Blechblasinstrumentenbau in Frankreich im 19. Jahrhundert. Analysen von Legierung und Struktur des Messings zugunsten eines historisch informierten Instrumentenbaus 398

Hans-Achim Kuhn / Wolfram Schillinger Herstellung bleihaltiger Messingbleche mit modernen industriellen Verfahren 420

Adrian von Steiger Zur Vermessung von Wandstärken historischer Blechblasinstrumente 431

David Mannes / Eberhard Lehmann / Adrian von Steiger Untersuchung von historischen Blechblasinstrumenten mittels Neutronen-Imaging 439

Martin Mürner Blechblasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Frankreich. Historische Quellen zur Handwerkstechnik 446

Gerd Friedel Von der Information zum Instrument 463

Rainer Egger Zur Frage der Wandvibrationen von Blechblasinstrumenten. Wie wirkt sich das Vibrationsmuster der Rohrkonstruktion auf die Spielcharakteristik eines Blechblasinstruments aus? 469

Namen-, Werk- und Ortsregister 480

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 496

ROMANTIC BRASS. FRANZÖSISCHE HORNPRAXIS
UND HISTORISCH INFORMIERTER BLECH-
BLASINSTRUMENTENBAU • Symposium 2

Herausgegeben von Daniel Allenbach, Adrian
von Steiger und Martin Skamletz

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 6



Dieses Buch ist im Juli 2016 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Hergestellt wurde der Band von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Gedruckt wurde er auf Alster, einem holzfreien, säurefreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast, Technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse, aus Sonthofen im Allgäu. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2016
Printed in Germany ISBN 978-3-931264-86-4